

# Una mirada sobre África, una mirada sobre nosotros mismos. *Viaje al corazón de las tinieblas*, ópera con texto de Alberto Wainer, dirección de Marina Wainer y música de Martín Queraltó



Perla Zayas de Lima

CONICET/ pzayaslima@gmail.com

Fecha de recepción: 22/02/2016. Fecha de aceptación: 26/03/2016.

## Resumen

La obra de Alberto Wainer y Martín Queraltó constituye un excelente ejemplo de transformación genérica. Hay diferentes niveles: el mundo histórico (la conquista de África), el mundo narrativo (novela de Conrad) y el del teatro y la ópera (*Viaje al corazón de las tinieblas*). Este último propone la sustitución de un sistema de valores europeo por un punto de vista racionalista que resulta en la transformación genérica desde los códigos de la historia oficial a su versión absurda y contradictoria.

### Palabras clave

*Viaje al corazón de las tinieblas*  
Queraltó  
Wainer  
novela  
teatro  
ópera

## Abstract

The play of Alberto Wainer and Martín Queraltó is an excellent example of generic transformation. There are different levels: the historic world (Africa's conquest), the fictional world (Conrad's novel), and the world of the theatre and the opera (*Heart of Darkness*). The last one proposes the substitution of European value system by a rationalistic point of view that results in generic transformation from the pattern of an official history to its absurd and contradictory version.

### Key words

*Viaje al corazón de las tinieblas*  
Queraltó  
Wainer  
novel  
theatre  
opera

Con música de Martín Queraltó, texto de Alberto Wainer y puesta en escena de Marina Wainer, se estrenó en noviembre 2014 la ópera *Viaje al corazón de las tinieblas*, espectáculo ternado como mejor ópera de esa temporada por la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina. El Grupo Kobal Música y Teatro lo reestrenó en el 2015 en la sala Hasta Trilce (específicamente me refiero aquí a esta puesta) y, luego, en el Teatro del Borde.

Creo insoslayable incluir dos tipos de consideraciones que el autor me hizo llegar. La primera se refiere a las fuentes usadas libre o literalmente. Las principales son *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y *Joseph Conrad's Letters to R. B. Cunninghame Graham*, editadas por C.T. Watss, a las que se suman obras de diferentes autores, géneros y épocas: *Exterminad a todos los salvajes* de Sven Lindqvist; *Carta a Himmler* de Adolf

Pokorny; *Cahier d'un retour au pays natal* de Aimé Césaire; *Parte de Guerra* de Friederich Rauch; *Poemas escogidos* de Attila Jozsef; *Viaje al África tenebrosa en busca de Emin Bajá* de Henry Morton Stanley; *Sonnet de XIX* John Milton; *Personae* de Ezra Pound y *La tragedia del Congo* de G. W. Williams, Roger Casement, Arthur Conan Doyle y Mark Twain.

La segunda se refiere al punto de partida de la concepción del texto. A pesar de su extensión, o mejor, debido a ella y a la densidad de sus reflexiones, resulta más que pertinente incluir algunos fragmentos:

Quando Henry Morton Stanley publicó sus fantasiosas exploraciones africanas (*A través del continente negro*, 1878), la oscuridad era una metáfora de lo provisoriamente desconocido que el hombre blanco ilustrado muy pronto -esa era su misión y su destino- alumbraría. Con Joseph Conrad este itinerario se convierte en un apocalíptico viaje interior, como si aquello que define esencialmente la idea de *humano* estuviera -de alguna forma vergonzosa- silenciado. Se sospecha, eso sí, una verdad oculta, destructora y fascinante como la locura, remontamos, junto al marinero Marlowe, un río de alucinaciones y pesadillas, en el que lo metafísicamente atroz es la mala consciencia. Algo, clandestino, soterrado adentro nuestro, nos sugiere que, en lo más profundo, la ignorancia no era tal, que sabíamos o, si no sabíamos, era porque no queríamos saber: '*En el núcleo de la violencia lo que hay es una negación: la de la realidad del otro, y procura, por todos los medios, vaciar al mundo del otro de su forma y de su contenido, se lo reduce a un objeto, un objeto limitado a una mirada ajena*'. El viaje, su metáfora, es siempre una educación, enfrenta al hombre no solo con el destino, sino con su propio albedrío y, tras la experiencia, al viajero ya le está vetado argüir inocencia. Igual al Joseph K. de Kafka, la inconsciencia de su crimen, no lo absuelve, y podría decir como Gide en '*Viaje al Congo*, que se lanzó al viaje como Curcio al precipicio, que, aunque durante meses (años) su voluntad lo obligó hacia él, apenas recuerda haber sido el mismo quien lo decidió, que le parece más bien que fue algo que se le impuso, como todos los actos importantes de la vida, con una especie de fatalidad ineluctable. En consecuencia, Joseph Conrad (nuestro Joseph Conrad) siguiendo las huellas de Henry Morton Stanley (Kurtz) -y esa travesía crea la línea de acción de este '*Viaje al corazón de las tinieblas*' - confronta con su yo más íntimo, desciende hasta el fondo de su alma, lo descubre cenagoso, pútrido, y entiende, como ya había entendido Kurtz (en cuyo retrato finalmente se reconoce y en el cual se funde) que para él, ya no hay retorno, que, cualquiera sea el lugar en el que le está destinado para vivir o morir, ha quedado apresado para siempre en la densa tela de araña de una inmensa e ininterrumpida jungla.

El texto de Alberto Wainer constituye una auténtica provocación al imaginario social sobre varios frentes a la vez: África, Europa y la producción literaria de

Joseph Conrad. Las ideas tradicionalmente cristalizadas sobre ellos sufren un deslizamiento a partir del triple proceso que propone el autor: contextualizar, descontextualizar y re-contextualizar. Rompe con una tradición de nuestro teatro que ha soslayado una temática que presente la figura del negro, producto de un racismo popular, sin duda, derivado de "discursos de élite racistas precedentes, por ejemplo, de los discursos políticos, mediáticos o científicos (van Dijk, 2003: 110): los negros protagonizan situaciones negativas, son impertinentes, violentos o peligrosos, llevan el estigma de la inferioridad, su espíritu es rudimentario y siempre infantil, son elementos bárbaros que contaminan a la sociedad, el modelo de belleza física es el impuesto por la raza blanca (es mejor ser blanco que ser negro), deben ser guiados (Zayas de Lima, 2009).

La incorporación de narradoras-comentadoras le facilita desenmascarar ciertos mecanismos del engranaje social y permite la homologación de dos personajes históricos,

el explorador Henry Morton Stanley y Leopoldo II de Bélgica, como portadores, ambos, de discursos falsamente civilizadores y responsables de actos aberrantes en el continente africano. Al genocidio concreto de la población negra se le suma lo que Miryam Gomes llama “genocidio discursivo”<sup>1</sup>. En efecto, el libreto incluye frases que podrían pertenecer a cualquiera de ellos: “... los negros siguen siendo negros más allá del color que tengan y eso únicamente puede resolverse ayudando a la evolución natural”, o “la eficacia requiere mucho más que fuerza bruta, por lo que no hay que enorgullecerse cuando se la tiene sino administrarla cristiana y civilizadamente ...”

1. Ponencia presentada el 25 de julio de 2003 en la mesa redonda “El racismo al diván en el país del Olvido XI (1993-2003)” organizada por la Fundación Centro Psicoanalítico Argentino

El prólogo sitúa al espectador en el centro mismo de la ecuación civilización/barbarie que belgas y congoleños parecen ejemplificar no precisamente en ese orden, mientras que en las diferentes escenas se entrecruzan los discursos informativos y apelativos de las narradoras con el de los dos personajes, Kurtz y Conrad. Ese Conrad real, el que viajó en 1890 como segundo de a bordo del *Roi des Belges* por 1.600 kilómetros del río Congo, desde el lago Stanley a las cataratas de Stanley, un Conrad capaz de denunciar el “hipócrita corazón europeo”, pero no tan diferente del Kurtz que llega a considerar que matar a los salvajes puede ser interpretado como “un deber filantrópico”; un Conrad que puede llegar a acostumbrarse “al demonio blanco y pretencioso de mirada apagada y locura rapaz y despiadada”, y adherir a esa historia que Kurtz define como “cómplice de los más fuertes”. De allí la terrible vigencia de una consigna que puede reproducirse en diferentes lenguas y con la que Wainer iniciaba sus consideraciones: “*Exterminen a todos los Salvajes!*”.

Los tres actores (Actriz 1 y 2, Conrad) y los cinco cantantes de diferentes registros (Kurtz, el Médico, el Aler Ego de Conrad y el Coro 1 y 2) son los responsables de encarnar la oposición entre dos mundos opuestos desde el punto de vista de los opresores; la escisión del mundo interior de Conrad que no puede conciliar sus propias acciones con sus pensamientos; la ambivalencia de ese “corazón de las tinieblas” que encarna el hechizo, la belleza sobrecogedora, la fascinación mortífera de un río-serpiente, lo diabólico, la esclavitud que es traspasada por la poesía en su “danza rompe-grillete” y su “danza salta-prisión”. Siempre lo doble, el terror y la atracción, la conquista “cesárea” y el fracaso “napoleónico”; la naturaleza y la civilización, la filantropía y el negocio, la voluntad individual y la desintegración de la persona, el Monstruo que vive en el Otro y el que mora en el propio interior:

Conrad: Yo... mirándome desde los ojos de Kurtz, con los ojos de Kurtz. (Comprueba) y sentí que me hundía en ellos, en un abismo maligno en cuyo fondo, un espejo arremolinado, se abría una enorme boca para tragarme... Y caía... para fundirme... en él, en mí mismo... y ser uno solo... Kurtz o Conrad ¿Qué importaba ya?” (Libreto)

El texto y la dirección del espectáculo muestran que no existe una barrera entre teatro de entretenimientos y teatro de ideas que no pueda ser traspasada, revalorizando el eclecticismo como un signo de vigor. La puesta en escena instala un discurso entre el espacio visible para el espectador y el evocado, por una parte, por el protagonista, y, por otra, por el de las narradoras (si nos remitimos a la semiología, entre el espacio diegético y el mimético) y propone un diálogo confrontativo entre el tiempo de la representación y los diferentes tiempos representados: el del personaje de Conrad, el de Conrad/autor, el presente de las comentaristas.

Todos los signos aparecen como matizaciones de un conflicto. El código icónico se manifiesta con una función de signo independiente, como una alternativa rectificadora del código lingüístico. El director escénico y el autor de la música han absorbido las enseñanzas de Appia sobre la función y el papel que debe cumplir la temporalidad música: envolver, ordenar y regular la creación dramática, al tiempo que engendra el espacio donde esta se desarrolla.

La mayoría de los musicólogos reconocen en la intervención del lenguaje musical tres funciones básicas: 1) sacar al espectador de su mundo para introducirlo en el tiempo y en el espacio de la obra a representar; 2) subrayar una situación determinada a la cual sirve de acompañamiento o de fondo y 3) aparecer como valor significativo por sí mismo y sin intervenciones orales simultáneas de los personajes y en consecuencia, sin ninguna dependencia del diálogo dramático. En esta ópera, la música, con evidente significación afectiva, acompaña la confesión del protagonista y cobra intensidad dramática cuando monótonamente se une al tedio y la frustración ante sus deseos incumplidos. La orquesta aparece como un significante mutante según sus integrantes operen como ejecutores de la música o como interlocutores de los personajes: cuando estos circulan entre los miembros de la orquesta y se comunican con ellos no hacen sino subrayar cómo la música se convierte en portadora de gran parte del sentido dramático. El director Martín Queraltó señala que

La ópera está concebida en tres secciones: La primera a modo de “mosaico” –, trasladando una estructura de Debussy, la segunda es una forma “Sonata” y la última, “Variaciones” (de todos los elementos presentados en las dos secciones anteriores) con toda la complejidad y sutileza que el lenguaje Contemporáneo proporciona y requiere. La columna vertebral de la estructura o germen rítmico de la obra, está basado en los “Ritmos Africanos” cuya base simple, superpuesta, recortada y elaborada, deviene en la llamada “Polirritmia”, típica en el uso de estos ritmos africanos (Informe de prensa).

En consecuencia, el espacio textual propuesto por Wainer se amplía en un espacio escénico en el que conviven y se integran sistemática y orgánicamente, música, cuerpo, movimiento y voz, al tiempo que las fronteras de género (ópera, literatura, lírica y teatro) y las fronteras culturales (europeas, africanas, americana) son traspasadas. No se trata sólo de la incorporación y relación de una multiplicidad de lenguajes, sino del diseño de un campo de fuerzas creativas marcadas por la tensión (y no la suma) de las partituras musicales, vocales y corporales implementadas. Frente a un modelo consolidado de ópera, se pone en práctica una nueva y fructífera relación entre el dramaturgo, actores, músicos, cantantes, director de orquesta y director teatral. El espectáculo instala, así, un paradigma estético que no soslaya lo axiológico.

## Ficha técnica

<b>Composición y Dirección musical</b>	Martín Queraltó
<b>Texto</b>	Alberto Wainer
<b>Dirección de actores, puesta en escena, diseño de luces y técnica</b>	Marina Wainer
	Fernando González, actor
	Romina Pinto, actriz
	Verónica Santangelo, actriz
	Maximiliano Michailovsky, bajo – actor
	Matías Tomasetto, tenor – actor
	Natalia Salardino, soprano 1
	Paula Bresci, soprano 2
	María Paula Alberdi, soprano 3
	Andrés Liendro, violín
	Patricia García, flauta
	Diego Lipsky, acordeón
	Matías Couriel, guitarra
	Maria Laura Ventemiglia, piano
<b>Diseño sonoro</b>	Rodolfo Cagnetta
<b>Prensa</b>	Simkin & Franco

